

DOMBİLİ

Abdulhalim Durma

“Çocukluğumuzun en saf, en neşeli oyunlarından biri de, ‘gülmece’ idi. Beş altı afacan bir araya geldiğimizde, sırayla gülme taklidi yapardık. Bir iki benzetmeden sonra kendimizi tutamaz, bulaşıcı olan gülme hastalığına yakalanır, gözlerimizden yaşlar boşalınca, yerlere yıkılınca kadar hep birlikte kahkahalara boğulur, adeta gülmekten ölürdük. Öyle ki, bizi uzaktan seyreden birinin, ‘bunlar neye gülüyor böyle’ diye merak etmesi ve belki de açıktan açığa imrenmesi kaçınılmazdı.

Yaşlı dostumuzun, o gün nostaljiyle başlayan konuşmasının nerelere evrileceğini tahmin edemezdik. Ancak, biliyorduk ki, en ilgisiz görünen konulardan anlamlı yorumlara geçmesi, onu tanıdığımız kadarıyla doğaldı. Bu adamın hayata verdiği mana büyüktü ve bu büyüklük her alanda göze çarpmaktaydı.

“Gülmek için gülüyorduk. Amacı kendisi olan bir davranıştı, kahkahalarımız. Gülmece, sadece bir oyun değil, çocukluğun o sınır tanımaz özgürlüğünün ve arkadaşlığın, şüphesiz en tatlı yansımasıydı. Sonra . . . büyüdük ve doğrusu birçok şey gibi, gülmeyi de unuttuk. Bugün, o ‘neye gülüyorduk’ sorusuna, artık felsefi cevaplar verebiliyoruz.

Kısa bir soluk aldı. Ünlü bir şairin şu mısralarını okudu.

*“Bir yâd-ı mâzi gibi akşamlar olurdu derin,
Bir âlem-i hayâl içinde serâp gibi”.*

Muhtemelen nostaljinin etkisiyle, yüzünde belli belirsiz bir gülümsemenin izleri vardı. Anlarına devam etti.

“Çok sonra, yetişkinlik dönemindeki arkadaş grubumuzun en renkli karakteri, şüphesiz ‘Dombili’ idi. Aşağılama niyetiyle bu yakıştırmayı kendisi için kullanarak kelimenin küçümseyici potansiyelini öne çıkaran küçük grubumuzun dışındaki kişiyle arkadaşlık bağını kesse de, sözcük, bir süre tombul, daha doğrusu ‘amorf’ görünüşüyle onun için alaycı ve küçümseyici bir anlamda kullanıldı. Bir yandan sevimlilik, bir yandan dışlama potansiyeli taşıyan kelime, genellikle vücut yapısını betimleyen, ama dilimizde hoş

karşılanmayan bir yakıştırma idi. Yani, sadece bir beden tanımı değil, aynı zamanda toplumun sevimlilikle alaycılığı nasıl iç içe geçirdiğinin bir örneğiydi ve tam da dostumuzun üzerine oturduğu bir elbise olmuştu.

“Onun kullandığı araba ile yaptığımız monoton hayatımıza bir canlılık getiren hafta sonu kaçamakları, eminim, daha geniş arkadaş çevresi tarafından kıskançlıkla karşılanıyordu. Her çeşit mağazanın yer aldığı büyük şehrin kalabalık caddelerinde, küçük grubumuzla ‘görmemişler’ gibi aval aval dolaşırken, her defasında kolumuzdan tutup bizi bir hazır elbise satan mağazaya sokar ve kendisi için takım elbise bakardı.

“Fiziki yapısı, adeta tüm sanayi standartlarına meydan okuyordu. Vücudu, terzilik sanatına "Hayır!" demek için yaratılmıştı. Ve doğaldır ki, reyon görevlisi ne kadar uğraşsa da, hiçbir kıyafet arkadaşımızın vücuduyla 'kimyasal bir uyum' yakalayamaz; denenen her giysi, onun şekilsizliğine bir saygı duruşu gösterirdi.

“Son defasında, görevlinin gönlünü aldı. ‘Buradaki hiçbir beden, anatomik karmaşam için yeterince hazırlıklı değilmiş. Bu ceket bana dar değil. Benim hayat felsefeme dar geliyor. Sanki, 'fazla yer kaplama' diye bağıyor!

“Amorf dostumuz, Kuzeyli insan tipolojisinin kusursuz örneğiydi. Engebeli arazi ve zorlu doğa koşullarının, bölge insanını inatçı, dayanıklı ve çalışkan yapmış olduğu söylenir. Bu insanlar içten ve samimi olup düşündüklerini açıkça ifade ederler. Aynı zamanda çabuk sinirlenip çabuk sakinleşebilen, duyguları yoğun yaşayan bir yapıları vardır. Sıcakkanlı ve misafirperver insanlardır. Zorluklarla başa çıkma yollarından biri olarak, genellikle neşeli, esprili ve cana yakın kişilikleriyle bilinir. Sanırım dostluğumuzda onun neşeli, esprili ve cana yakın oluşundan çok, bizi arabasıyla gezdirmesi etkiliydi.

İnceliği fark etmesek de, bilgi ve yeteneğine güvendiğimiz esprili arkadaşımızın dudak kıvrılmalarından nerede gülünmesi gerektiği hakkında ipuçları buluyorduk.

“Diyebilirim ki, gönlü zengindi. Ayrım yapmadan gruptaki herkese ufak tefek hediyeler almasına rağmen, hiçbirimizin buna karşılık verdiğini hatırlamıyorum. Tanıdığım

diğer kuzeyli arkadaşlardan farklı olarak, kişisel özelliklerinin başında, çocuksu bir şaka anlayışı geliyordu. Yaptığı komiklikler, atalarının zeka eseri inceliklerinden mahrum, mağara devri insanını hatırlatan kaba ve ilkel şekilde ifadesini buluyordu. Onda, o yıllarda geniş halk kesimi tarafından çok tutulan bir sahne sanatçısının tarzını taklit eden bir espri anlayışı özentisi görülüyordu.

“Bu sanatçının çalışma alanı, basit ve ilkel tepkiler üzerine kurulu incelikten uzak absürt komediydi. Sinema tarihimizin kütüphanesinde bu bölüme o sıralarda henüz yer ayrılmamıştı. Kahramanının çevreye, sosyal normlara ve gündelik olaylara verdiği aşırı ve mantık dışı tepkiler, tamamen absürtlük üzerinden güldürmeyi hedef almaktaydı. Ve açıkça, zamanın ruhuna uygundu.

“Bu müteşebbis sanatçının resmi tiyatro eğitimi, “kaba” mizahın bilinçli bir tercihle işlendiğini gösterir. Başkışisi, sadece rastlantısal bir karakter değil; toplumun görmezden geldiği bir sesin sahneye çıkmasıydı. Onun mizahı, ‘taşralı çığlığı’ olarak yankı buldu. İnsanların bilinç altına iterek yok saydığı öfkeyi, kabalığı ve içtenliği aynı potada eritti. Genellikle kentli, ölçülü, entelektüel esrilere yaslanan salon komedisi kodlarını kaba ama dürüst, patavatsız ama sahici bir karakterle tersyüz etti. Bu komedinin steril yapısına karşı, halkın gülme refleksine daha doğrudan hitap eden bir figür yaratıldı. Bu kahraman, hem eleştirildi hem benimsendi—çünkü o, toplumun çelişkilerini taşıyordu. ‘Dombili’nin rol modeliydi.

Yaşlı dostumuzun konuşması, beklediğimiz gibi, genişleyen bir perspektife kavuştu. Maziden başlamıştı ve felsefeye geçeceği belliydi. Artık tecrübelerimizden bunu biliyorduk.

“Münbit coğrafyamızda tarihin derinliklerinden bugünlere uzanan antik kalıntılara göz attığımızda, hayranlık uyandıran bir hakikatle yüzleşiriz. Kayda geçen en az 200 kadim şehrin 150’sinde yükselen tiyatroların varlığı, sanatın

yaşamın ta kalbine sızdığı, ruhu beslediği bir medeniyetin mühürüdür. Bu, sadece mimari bir veri değil, sanatın insan varoluşunu büyük ölçüde kucakladığı bir dünyanın işaretidir.

“Burada komedyacı, kökenini, ziyafetlerin coşkun anlarında yankılanan müstehcen ezgilerden ve anlatılardan ya da kişilere ve yerleşik basmakalıp tiplere yönelik keskin şakalardan alır. Özellikle Dionysos bayramları, coşkun ve şarabın serbest kaldığı anlardı. Halk, tuhaf kostümlere bürünerek sokaklara dökülür, sanki ‘fareli köyün kavalcısı’nın peşinde flütlerin büyülü sesine kapılarak ve açık-saçık türküler söyleyerek, kaba ve taşkın hareketlerle çılgınca dans ederdi. Bu alaycı grup, yol boyu sağa sola sataşarak, kentin ileri gelenlerini hicvetmekten çekinmezdi.

Zihnimizde canlanan bu hareketli sahneler bizi alıp başka dünyalara götürse de, bu dünyalar yabancı idi ve nedense, eğitimimizden gelen itici bir tavrın baskısını hissettiğimiz söylenebilirdi. Ancak esprinin yeteneğine güvendiğimiz arkadaşın yaşlı adamı saf bir dikkatle dinlemekte olduğunu görebiliyordum.

“Komedinin yeşermesi, doğrudan Atina’nın sosyal ve politik atmosferine kenetlenmişti; adeta Atina demokrasisinin pürüzsüz bir yansımasıydı. Komedyacı yazarı, herkesi ve her şeyi amansızca alaya alma özgürlüğüne sahipti. Yönetici kadro, dönemin eğitiminin aksaklıkları, halkın yerleşik töreleri ve devletin siyasi duruşu gibi, taşlanması gerektiğine inandığı ne varsa, onun keskin kaleminin hedefi olurdu.

“Bu yazarlar arasında, Aristofanes geleneklere sıkı sıkıya bağlı ve her türlü yeniliğe tepkili, tutucu bir sestti. Edebiyatta ve sanatta ortaya çıkan her değişimi hoşnutsuzlukla karşılardı. Onun bu tavrı, dönemin çığır açan düşünürleri olan Sofistlere ve doğal olarak Sokrates’e karşı da aynıydı. Zira Aristofanes’in gözünde, bu düşünürler gelenekleri yıkan, köklü töreleri saymayan tehlikeli ihtilalcilerdi. Nitekim, bir eserindeki

saldırıları, bizzat Sokrates'e ve onun eğitim anlayışına yöneltmişti.

“Oyunun sonu oldukça yıkıcı oldu; zira Sokrates, tutuklanmasına ve ölüme mahkûm edilmesine neden olan en önemli etkenlerden biri olarak bu komedyayı gösterdi. Platon'un, hocası Sokrates'in hiciv yoluyla karalandığını ve bunun ölümüne katkıda bulunduğunu görmesi, onun komedyaya olan ‘kuşkucu ve katı’ bakış açısını pekiştiren en önemli kişisel deneyimlerden biri oldu. Felsefeye ve doğru bilgiye ulaşmaya çalışan Sokrates'in, kaba bir halk eğlencesinin kurbanı olması, Platon'un ideal devletinde ‘sanatın ve komedyaya yazarları dahil şairlerin denetlenmesi veya komedyanın yasaklanması gerektiği’ fikrini güçlendirmişti. Aristoteles, Platon'un aksine, sanatı ve komedyayı ahlaki bir tehdit olarak değil, insan doğasının bir yansıması ve eğitimsel bir araç olarak görür. Komedyaya, insanların kusurlarını zararsız bir yolla görmelerini ve böylece kendilerini ve toplumlarını anlamalarını sağlayan değerli bir sanatsal ifadedir.

“İroniktir ki, Atina'da devlet bu özgürlüğü kısıtlamak yerine, bu oyunların sahnelenmesi için ödenek dahi ayırırdı. Komedyaya, yapısal olarak tragedyanın bazı unsurlarını taşısa da, zamanla dramının ayrı ve güçlü bir dalı haline geldi.

İki bin yıl sonra, halkın eğlenceye vakit ayırabilmesi için yöneticilerin bugün de başvurduğu bir uygulama. İlginç doğrusu ! . .

“Sokrates'in mahkûmiyeti, gerçekten de ‘demokrasinin beşiği’ sayılan Atina'daki ‘hukuk ve adalet sistemi’ üzerine büyük bir gölge düşürmüştü ve bu durum, günümüzde bile tartışılmaya devam etmektedir. Bununla birlikte, Atina'nın Peloponez Savaşı'ndaki acı mağlubiyeti ve beraberinde gelen ekonomik çöküş, demokrasinin geçici bir süre sarsıldığı o dönemde her şeyi değiştirdi. Artık komedyaya eserlerinde kişisel ve siyasal taşlama neredeyse izini kaybetmişti. Alay konusu,

belirli bir simadan ziyade, genel durumlar ve toplumsal temalar üzerine kaymıştı. Sanatın aynası, toplumsal travmanın etkisiyle biraz daha mesafeli ve evrensel bir yansımaya dönmüştü.

“Özetle, Atina'nın kent devleti kimliğinin zayıflaması, Peloponez Savaşları'nın yıkımı ve Büyük İskender'in fetihleriyle başlayan Helenistik dönemin bireyciliği gibi felsefi ve toplumsal dönüşümler, komedyanın seyrini politikadan bireyin aile, aşk ve evlilik gibi özel yaşamına kaydıran en etkili ve kalıcı değişim faktörleri idi.

Ciddiyetle gülmenin tarihini göreceğimiz söylense idi, herhalde buna gülerdik. Üstelik küçük topluluğumuz, sanki sınava tutulacaklarmış gibi, dikkatle dersi takip ediyordu.

“Roma'da da komedya yüksek bir popülariteye sahipti ve hala önemliydi, ancak Antik Yunan'daki gibi fikirlerin tartışıldığı, siyasi hicvin yapıldığı ve toplumu doğrudan şekillendiren felsefi/politik bir araç olarak sahip olduğu o eski önemini büyük ölçüde yitirdi. Eğlence ve bireysel konulara odaklanan bir sanat formu haline geldi.

“Savaşın uğultusu ve kabilelerin göçü arasında, Roma'nın büyük tiyatrolarının perdesi ebediyen indi. O görkemli sahneler, artık ne neşeli komedyayı ne de asil trajediyi ağırladı; sessizliğe büründüler. Bir zamanlar kahkahaların yankılandığı yerler, ya taştan birer mezara ya da yıkımın acı ironisiyle, yeni düzenin yapı taşlarını sağlayan taş ocaklarına dönüştü.

“Karanlık Çağlar”da, Antik Yunan ve Roma'nın büyük, politik ve edebi tiyatrosu gerçekten de sahneden çekildi. Ancak oyunculuk, gösteri ve dramatik anlatım, gezgin eğlenceler ve dini ayinler şeklinde varlığını sessizce sürdürdü.

“Doğu’da, Kastın ve Onur Kültürünün katılığı ile Hindistan ve Japonya’da durum nasıldı ? . . Değiştirilemez ve ilahi kaynaklı kabul edilen hiyerarşik bir yapıda, katılık,

genellikle açık eleştirinin önünde büyük bir engel teşkil eder, özellikle de alt kastlar tarafından üst kastlara yönelik olduğunda.”

“Ancak, tarih ve coğrafya, mizahın varlığının ve biçiminin, muhafazakâr veya katı toplumsal yapılarda kaybolmadığını, sadece dönüştüğünü ve adapte olduğunu gösterdi. Mizah, muhafazakâr veya liberal herhangi bir ideolojiye hizmet edebilen veya değerleri savunmak için de kullanılabilen güçlü bir araçtır. Değiştirilemez ve ilahi kaynaklı kabul edilen kast ve sosyal ahengi bozduğu için doğrudan eleştiri ve alaydan kaçınılan Onur Kültürü gibi toplumsal yapılar sansür mekanizmasını işletse bile, mizah dolaylı yollarla, yani ritüellerle veya kendini küçümseme gibi yöntemlerle gerilimi boşaltma işlevi görmeye devam eder. Bu bize, mizahın evrensel bir insan davranışı olduğunu, ancak kültürün ve ideolojinin onu şekillendirdiğini açıkça göstermektedir.

Saf bir dikkatle konuşmanın akışına kapılmış olan yanımdaki esprili arkadaş biraz şaşkınlıkla, “Bu hiç aklıma gelmemişti”, dedi. “Muhafazakarlığın kaskatı olduğunu ve espriye asla izin vermediğini sanırdım.”

“Halbuki, temel işlevi, izleyiciye estetik bir haz ve keyifli bir zaman geçirme imkanı sağlamak olan tiyatro, gözlemlemek, hissetmek ve düşünmek için canlı bir platform idi. Tabii ki, bunları sağlamasının yanı sıra, eğitici ve geliştirici bir işleve de sahipti.

“Kabul edelim ki, trajedi, hayatın kaçınılmaz birer kader gibi üzerimize çöken ağırlığıysa; komedyada da, o kaderin yükünü hafifleten, bilincimizi koruyan yegâne savunma mekanizmasıdır. Hayatı tahammül edilir kılan bu ahenk, ruhun direncini fısıldar. Kaderin acımasız ve kaçınılmaz yüzü, trajedi ile tezahür ederken, insan ruhu bu ezici ağırlık karşısında komedyanın perdesine sığar.

“Shakespeare'in eserleri trajediden, tarihi oyuna, romantik komediden problem komedisine geçen bir gökkuşağı gibiyken, Molière'in eserleri çoğunlukla tek bir alanda yoğunlaşmıştır. Ama o alanda zirvededir. Shakespeare'i bu kadar çeşitli kılan, tarihi oyunları, büyük trajedileri ve geç dönem romantik oyunları ile dramatik türlerin neredeyse tamamına ustaca el atmasıdır. Molière ise, komedi alanını bir cerrahi araç olarak görmüş ve dehasını bu alanda derinleşmeye adanmıştır. Elizabeth dönemi tiyatrosu, daha az kuralcı ve daha dinamik bir yapıya sahipti. Shakespeare, hiçbir kurala bağlı kalmadan türler arasında serbestçe geçiş yapabiliyordu. Molière de, türlerin kesin sınırlarla ayrılmasının beklendiği bir dönemde, komedinin sınırları içinde kalarak türün en üst seviyesine ulaşmayı tercih etmiştir.

Bu kadar teferruat da, neyin nesiydi ? . . Bazan esnemeyi getiren ve bize gereksiz görünen bütün bu ders notlarını, sanki tezinin anlaşılabilirliği için bir temel olarak zorunlu görüyordu. Üstelik bu kadar çok katman arasında, tezinin ne olduğu da açıkça belirli değildi.

“Kant'ın dine yaklaşımında, kilisenin mutlak doğrular iddiası karşısında aklın özerkliğini savunması başlı başına bir “uyumsuzluk” yaratır. Ancak onun kiliseyle yaşadığı uyumsuzluk yalnızca felsefi değil, aynı zamanda mizahi bir potansiyele de sahiptir. Bu potansiyel, doğrudan espri yapmakla değil, dogmaların yapısal absürtlüklerini açığa çıkarmakla kendisini gösterir. Kilise dogmalarını aklın terazisine çıkarır ve çoğu zaman çürütür. Kant'ın kahkahası, kilisenin ahlakı bırakıp ritüellere dalmasını, yani akıl dini gibi evrensel bir kavrama karşılık gelen tarihsel kilise gibi somut bir nesnenin ani ve tuhaf uyumsuzluğunu fark etmesinden doğar. Onun mizahında, özellikle din ve kilise kurumlarına yönelik yaklaşımında, 'kara mizah' olarak adlandırılabilir bir eleştirel sertlik ve alaycılığın belirtileri görülür. Bu durum, din felsefesindeki radikal eleştirilerinin, zaman zaman sert bir hiciv veya alaycılık biçimini almasıyla açığa çıkar. Eserinde, rahip, ilahiyatçı ve cemaat üyelerinin, ahlaki yasaya odaklanmak yerine

mucizelere, batıl inançlara ve doğaüstü unsurlara dayalı bir dine sarılmalarını şiddetle eleştirir. Ahlaki eylemin önemsizleştirilmesini ‘dindarlık’ sananları hedef alması, dinin yüce amaçlarının absürt ve boş eylemlerle ikamesi temasıyla ‘kara mizahın ironisine’ yaklaşır. Hristiyanlığın mucizelere dayalı dogmatik bir inanç sistemi yerine, ‘ahlaka odaklanmış bir doğal din’ olarak anlaşılması gerektiğini savunur. Bazıları, Kant’ın Hristiyanlığı bu şekilde yorumlamasını, dini kavramları kendi amaçları için kullanan bir ‘Truva atı’ olarak görürler. Bu metafor bile, Kant’ın düşüncelerinin ne kadar eleştirel ve hatta yıkıcı algılandığını gösterir.

Üşenmedi, bir de konunun özetini çıkardı. Ancak din, felsefe ve sanatın içiçeliğinin, zihnimizde sanki çözülmez bir karmaşa hasıl etmiş olduğunu itiraf ederim. Bütün bunlarla nereye varmak istiyordu.

“Kant’ın din felsefesindeki radikal ve ahlak temelli eleştirisi, geleneksel din ve kilise kurumlarının boş ve saçma uygulamalarını hedef alırken, modern ‘kara mizah’ın temelindeki hayal kırıklığının, acının ve ciddiyetin absürtlüğünü yansıtan bir sert hiciv veya alaycılık barındırır. Bu eleştiri, dönemin otoriteleri ve dindar çevreleri tarafından düşmanca ve yıkıcı olarak algılanmıştır.

“Mizahın varlığı ve biçimi, muhafazakâr veya katı toplumsal yapılarda asla kaybolmaz, sadece dönüşür ve adapte olur.

“Mizah, muhafazakâr veya liberal herhangi bir ideolojiye hizmet edebilen güçlü bir araçtır. Aristofanes’de görüldüğü gibi, muhafazakâr değerleri savunmak için de kullanılabilir.

“Kast ve ‘onur kültürü’ gibi toplumsal yapılar doğrudan eleştiriye sansürlese bile, mizah dolaylı yollarla, ritüellerle veya kendini küçümseme gibi yöntemlerle gerilimi boşaltma işlevi görmeye devam eder. Mizahın ne kadar "sert" veya "doğrudan" olacağı, o toplumun ‘gülünecek şeyler’ hakkındaki normlarına bağlıdır. Bu örnekler, mizahın evrensel bir insan davranışı olduğunu, ancak kültürün ve ideolojinin onu şekillendirdiğini açıkça göstermektedir.

İtiraf ederim ki, tam bir boşluktaydık. Mevlana'nın o 'daldan dala atlayan' tarzının adeta modern versiyonuyla karşı karşıya idik ve yola nereden çıkmış olduğumuzu hatırlayan birisinin olduğunu sanmıyorum. Sanki, aklımdan geçenleri okumuş gibi, yanımdaki esprili zeki arkadaş, kendini tutamayıp bağırdı. "Dombili". Ancak, öyle görülüyordu ki, Dombili'ye daha sıra vardı.

"Biliyorsunuz, yakın zamanlarda camide hutbeyi dinlemeyip telefonla ilgilenen cemaate sinirlenen imamın tepkisi sosyal medyada gündem olmuştu. Videoda imam, "Kıldırmiyorum namazı. Terkedin camiye gidin ya! . Sizinle mi uğraşacağım. Herkesin elinde telefon. Ben canlı yayın yapayım evde cumanızı kılarırsınız." Diyordu. Din adamının cemaatine imamlık yapmayı reddetmesi, otoriteyi ve makamı kişisel etik ve vicdan uğruna bırakma eylemi olduğu söylendi.

"Sosyal medyada viral olan başka bir video paylaşım ise, ceza kesen bir trafik polisiyle ilgili idi.Trafik polisi, trafik kurallarını ve ceza uygulamalarını mizahi videolarla anlatarak fenomen haline gelmişti. Bu paylaşımlar nedeniyle şikayetler üzerine EGM tarafından disiplin soruşturması başlatıldı. Soruşturma sonucunda, "yetkili olmadığı halde kamuoyuna bilgi vermek" fiilinden maaş kesimi ve kısa süreli görevden uzaklaştırma cezası, "görev sırasında yasaklanan davranışlarda bulunmak" fiilinden ise uyarı cezası verildi. Olay, trafik polisinin görevden kısa süreli uzaklaştırılmasıyla sonuçlandı; ancak onun sosyal medya hesaplarında aktif olmaya devam ettiği görülmekteydi.

"Her iki örnek de, bireylerin kendi küçük alanlarında "otorite ne anlama gelir ve nasıl uygulanır?" sorusuna cevap aradığını gösteriyor. Otoriter yönetimler, kural uygulamalarının da otoriter bir dille yapılmasını ister. Polis ise, bu resmi dili sosyal medyanın esprili, insani diliyle değiştiriyor. Bu, devletin katı yüzünü yumuşatır, ancak aynı zamanda bireylerin kuralı daha az tepkiyle ve daha içselleştirerek kabul etmesini sağlar. Kural uygulayıcı, otoriteyi halkla paylaşarak meşruiyetini artırıyor.

"Resmi, katı bir polis kovalamacasında, sahnede aniden bir Pikaçu karakterinin peydahlanması, olayın ciddiyet

seviyesini bir anda sıfırlıyor. Olayın hukuki sonucu ne olursa olsun, kamusal hafızada kalan şey, Pikaçu'nun o sempatik kaçıdır. Bu, hukuki otoritenin gücünün, halkın gülme ve paylaşma gücü karşısında nasıl zayıflayabildiğini gösterir.

O sahneyi tv'lerden görmeyen kalmamıştı. Hepimizin yüzünde tekrar bir gülümseme belirdi.

“Ancak, din adamı ve esprili polis ile Pikaçu olayını birleştirdiğimizde, otoritenin kırılğanlığı ve beklenmedik insani anlar arasındaki ilişki daha net ortaya çıkıyor. Bu örnekler, en üst düzeyde otoriterleşme yaşanırken bile, bireylerin ve olayların ciddiyet ve korku duvarını aşmak için sürekli yeni yollar bulduğunu gösteriyor.

O andan itibaren, yaşlı dostumuz uluslararası sıralamalara niye giremeyişimizi hep düşündüğüm ülkemizdeki mizah alanına tekrar girdi.

“Nasrettin Hoca'nın bilgece nüktelerinden Karagöz ile Hacıvat'ın çatışmacı zekâsına uzanan köklü birikimiyle mizah, güldürmeyi amaçlarken, aslında toplumsal ve bireysel aksaklıkları, adaletsizlikleri ince bir eleştiri süzgecinden geçirir. Kasidelerinin âteşiyle felekleri tutuşturup, hiciv oklarını attığı hedefi tam ortadan vuran, kelâmıyla hem öven hem de yerin dibine geçiren âteşin üslûbun yegâne sâhib-i dîvânı iken, nihâyetinde keskin dilinin kurbanı olup, sözünün cezâsı olarak canından olmuş bir şâir-i müthiş. Sistemin içerisinden sistemi yozlaştıranlara karşı savaş açmış bir ‘hiciv Kaymakamı’. Ve, neyinden çıkan her bir “Hiç” sesiyle cihanın ve riyanın yüzüne tüküren, saziyle sâlik, sözüyle zındık kesilen, taşlamalarıyla devrin vicdanını deşen, rind-i şeydâ bir derviş. Bunlar, uluslararası mizah yeteneği sıralamasına giremeyen ülkemizden sadece bir kaç . . .

Sonra sınav yaparmış gibi, sordu. “Bir hikayeyi sonlandırırken, absürt komediden kara mizaha geçiş yapan bir sonucu mu yoksa kara mizahtan absürt komediye geçiş yapan bir finali mi seçtiniz?” Birbirimizle baktık. Konunun ‘anlaşıp anlaşılmadığını anlamak’ için, öğrencilerine yıllardır sorduğu sorular gibiydi.

“Geleneksel bir protesto, ciddi yüzler, net sloganlar ve meydan okuyan duruşlar gerektirir. Oysa, şişme Pikaçu

kostümü ile Çevik Kuvvet arasındaki karşıtlık, durumu otomatik olarak absürt hale getirir. Bu absürt karşılaştırma, devletin ciddiyetini ve baskısını gülünçleştirir. Polis, o anda bir ayaklanmayı bastırmak yerine, devasa bir çizgi film karakterini kovalıyor gibi görünür. Bu durum, otoritenin eylemlerinin temelindeki ciddiyeti ve meşruiyeti sarsar. Pikaçu'nun varlığı, bir anda tüm politik mesajları ve sloganları arka plana iter. Olay, ciddi bir politik eylemden, hızla yayılan, anlamı yüzeysel, ancak duygusal etkisi güçlü bir görüntüye dönüşür. Bu, günümüzün gösteri toplumu eleştirisine bağlanır. Ciddi bir siyasi eylem bile, ancak absürt ve dikkat çekici bir biçime büründüğünde küresel ilgi görür. Pikaçu, absürt bir şekilde dikkat çekerek, geleneksel siyasi söylemin artık işe yaramadığını ve anlamın popüler kültür tarafından "ele geçirildiğini" gösterir. Kostüm, protestocunun kimliğini gizler, ona bir tür anonim kahraman gücü verir ve bireyin üzerindeki baskı riskini azaltır. Kimliği belirsiz bir Pikaçu'nun yarattığı etki, belirli bir kişinin yarattığı etkiden daha evrenseldir. Ciddi bir bağlamda ciddiyetsiz bir figür kullanmak, "ciddiye alınması gereken tek şey, ciddiyetin kendisi değildir" mesajını verir. Absürt, katı sosyal ve siyasi kuralların ne kadar kırılgan olduğunu göstererek, statükoyu hicveder.

Yanımdaki tutamadı kendini. “Bu bir zafer değil. Hiç değil. Pikaçu'nun absürt komediyle anlamsızlığı hakim kılması yerine, demokratik mücadelenin kazanmasını isterdim.” Yaşlı dostumuz ise, kendi dünyasına kapanmış görünüyordu. Bölük pörçük, dağınık, bütünlükten uzak görünen bir konuşmaya geçti.

“Ülkenin muhafazakar bölgelerinde görev yaparken yöre insanının mizah anlayışlarındaki farklılığı görüyordum. Anlatılan fıkraya kendimi tutamayıp kahkahayı basarken, bana yabancılığımı hissettirecek bir sessizlikle karşılaşır, ince esprilere gösterilen tepkinin belirsizliğini fark ederek güçlü bir kontrol mekanizmasının oluşmuş olduğunu düşünürdüm.

“Tamamen iftira üzerine bir süre hapiste çürüdükten sonra, salıverildiğinde o kabusun sona ermediğini çok kısa bir zaman sonra tekrar tutuklandığında gören bir insanın yıkım psikolojisini anlatacak söz bulmak kolay değil. Ancak, kara

mizahla açıklanabilir. Bunu gerçekleştiren zihniyetin yaptıklarına ‘adalet için adalet’ değil, ‘siyaset için adaletsizlik’ denir.

“Düşman Ceza Hukuku bazı bireyleri “yurttaş” değil “düşman” olarak konumlandırır ve onlara yönelik hukuki korumaları askıya alır. Düşman olarak tanımlanan bireyler için masumiyet karinesi, adil yargılanma hakkı gibi hukuk devleti ilkeleri geçersiz sayılabilir.

Ardından, konunun iyice dağıldığını düşündüğümüz bir sırada, ses tonunu hiç değiştirmeden konuşmasına devam etti. Ancak, finale geçmiş olduğunu hiçbirimiz fark edememiştik.

“Yeni ve modern hapishanelerin açılışını bir müjde gibi veren Adalet bürokrasisinin gurur duyduğu ülkenin en gözde, hatta itibarlı cezaevinin yer aldığı ilçede bulunan huzurevindeydi. Onu ziyarete gittiğimizde, bizi tanımadı. Bilişsel ve işlevsel yeteneklerinde ciddi kayıplara yol açan hastalığın son aşamalarındaydı. Geçmiş olayları hatırlama yeteneği neredeyse tamamen kaybolmuştu. Yakın aile üyelerini, bile hatırlamıyordu. Kelime bulmakta zorlanıyor, cümle kuramıyordu. Zaman, mekan ve kişi algısı tamamen kaybolmuş, nerede olduğunu, hangi yılda yaşadığını veya çevresindeki insanları tanıyamaz hale gelmişti.

“Konuşması büyük ölçüde kaybolmuştu. Zihinsel yetiler ciddi düzeyde bozulmuş, günlük yaşamı için tam bağımlılık gerektiriyordu. Bellek yıkıma uğramış ve zihinsel çöküşle geçmişini tümüyle yitirmiş bir hafızadan ibaretti.

“Bu hafıza, dalga dalga kıyıdan çekilen bir deniz gibi ondan uzaklaşmıştı; geriye yalnızca tanımsız bir sessizlik ve tanımadığı yüzlerin gölgesi kalmıştı. Zaman onun için artık akıymıyordu; dün, bugün ve yarın aynı sisin içinde erimiş, geçmişi ise karanlık bir kuyuya düşmüş gibiydi. Bir zamanlar anılarla dolu olan zihni, şimdi bomboş bir evdi—kapıları açık, odaları ıssız, duvarları yankısız. Artık kendi ismini bile hatırlayamıyordu; hayatı, elinden usulca kaymış bir defterin sayfaları gibi dağılmıştı. Beyni, unutmanın yoğun karanlığına yenik düşmüştü; yüzlere bakıyor ama tanıyamıyor, kelimeleri duyuyor ama anlamlandıramıyordu.

“Artık geçmişi koparılmış bir ağaç gibiydi; köksüz, yönsüz, hatırasız. Zihni yağmalanmış bir şehir gibi — anıları talan edilmiş, hafızası ateşe verilmiş. Evlatlarının yüzüne baktığında artık sevdiği insanları değil, yabancıları görüyordu. Kaybolduğunu bile fark etmeyecek kadar kayıptı. Varlığı bir gölgeye dönüşmüş, ruhu yavaşça sönen bir lambanın titrek ışığına benzemişti.

“Bir zamanlar soyadıyla gurur duyarken, unutulmuş bir eşyaya dönüşmüştü. Birinin yokluğunu anlaması için önce onun varlığını bilmesi gerekirdi. Çocukları, “Bakamıyoruz,” demişlerdi. Bu cümle kadar kısa, bu cümle kadar kolaydı insanın babasından vazgeçmesi meğer.

Yaşlı dostumuz, sonunda sustu. Gergin bir bekleyiş içindeydik. Alçak sesle, adeta fısıldarcasına, sadece, “Dombili” dedi.

Suluova
16. 10. 2025